
Accélérer la machine

La voiture de course au cinéma

Hanine Hannouche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1078>

DOI : 10.4000/elh.1078

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 137-144

ISBN : 978-2-271-09325-7

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Hanine Hannouche, « Accélérer la machine », *Écrire l'histoire* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1078> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1078>

Tous droits réservés

Accélérer la machine

La voiture de course au cinéma

Processus industriel d'une part, médium artistique d'autre part, le cinéma est « crucial pour la conceptualisation du temps et sa représentabilité dans la modernité¹ ». De ce point de vue, les films sont des produits modernes qui non seulement représentent les changements dans une société et l'accélération de son temps, mais construisent aussi activement le discours autour de son expérience. D'un côté, l'« accélération » est aujourd'hui une « hérésie marxiste », postulant qu'un engagement redoublé dans les processus technologiques du capitalisme mènera à sa dissolution²; d'un autre côté, le mot est utilisé pour désigner l'exacerbation et la reproduction infinie des conditions du marché mondial capitaliste qu'entraîne la sur-demande de biens de consommation³.

Mais l'accélération relève également du domaine culturel et esthétique, et ce depuis longtemps au cinéma. Le montage rapide du *Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein et de *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, qui défilaient à un rythme presque insaisissable devant nos yeux, se retrouve différemment aujourd'hui dans l'« esthétique MTV » étudiée par Marco Calavita⁴. Le véhicule privilégié de la vitesse reste la locomotive ou la voiture de course. Or cette question semble absente des tra-

vaux relatifs à la culture de la vitesse, où le cinéma n'occupe d'ailleurs pas une place centrale. Le travail de John Tomlinson, *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy* (2007), schématise l'histoire globale du concept et de la réception de la vitesse, mais n'étudie pas principalement des films. Hartmut Rosa et William E. Scheuermann, dans *High Speed Society. Social Acceleration, Power, and Modernity* (2008), se concentrent sur l'accélération du point de vue de la science sociale et de l'engagement civique. *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema* (2007) de Garrett Stewart souligne le rôle de l'enthousiasme du spectateur dans l'évolution vers un « cinéma postfilmique », et Steven Shaviro, dans *Post-Cinematic Affect* (2010), analyse les sentiments qui traversent ceux qui vivent au xxi^e siècle sans prendre en compte le véhicule de ces aspirations et angoisses : la voiture. L'image de la vitesse passe aussi par celle du cuirassé dans *Under Siege* (1992) d'Andrew Davis, ou du train dans *Under Siege 2* (1995) de Geoff Murphy. Toutefois, la voiture – celle de *Two-lane Blacktop* (1971) de Monte Hellman, de *The Driver* (1978) de Walter Hill, de *Rush* (2013) de Ron Howard, etc. – reste la machine favorite du cinéma, dans la mesure où elle constitue un espace privé pour le rêve

intime et l'angoisse sociale. Paradoxalement, le cinéma saisit cette vitesse non par de longs plans-séquences fluides, mais par le montage de plans courts : l'illusion du mouvement provient d'images statiques ajoutées les unes aux autres. Ce processus intensifie les émotions du spectateur, qui parvient à la fin du film excité et épuisé⁵. Le trajet est loin d'être reposant, et cette frénésie émotionnelle rend difficile le repos de l'œil, écarquillé devant le grand écran. Ce phénomène nous pousse à examiner la représentation contemporaine de l'accélération, et la manière dont elle exprime des aspirations sous-jacentes tout en créant des sources de panique.

Le cinéma contemporain semble faire face à l'accélération capitaliste à travers des films à grand succès, devenus emblématiques, qui reprennent ou répondent à leurs prédécesseurs en confirmant ou niant les concepts qui s'y attachent. On peut ainsi confronter *The Fast and the Furious* de Rob Cohen (2001) à *Speed* de Jan de Bont (1994), et comparer *Need for Speed* de Scott Waugh (2014) à *Vanishing*

Point de Richard C. Sarafian (1971) : quatre films américains utilisant la voiture comme symbole d'une modernité en roue libre dans une *car culture* où l'initiative individuelle se fraie une place dans une économie d'expansion et d'accumulation. Il y aurait eu matière à parler aussi de « films d'auteurs », vu l'existence d'œuvres telles que *Crash* (1996) de David Cronenberg, qui, à travers le scénario de l'accident démultiplicateur de jouissance, témoigne fortement des relations entre accélération mécanique, érotisation et angoisse contemporaine. Je me concentrerai sur des films moins étudiés, car sous-estimés, afin d'éclairer d'autres scénographies de l'accélération entraînant l'humain au-delà de certaines limites. Je partirai d'une question : comment l'extrême accélération, dans ces films, est-elle vécue et perçue par les personnages, et à quel prix pour l'ordre social ou l'individu marginal ? À travers ce cinéma, où les protagonistes de l'accélération se confrontent souvent à la police, se révèlent en effet certaines forces et contradictions sociales.

Pas un seul pas en arrière

« Il y a un trottoir devant nous ! Je vais accélérer⁶ ! »

En 1994, *Speed* nous présentait des passagers à bord d'un bus à Santa Monica, bus auquel Howard (Dennis Hopper), un policier à la retraite enragé contre le système économique américain qui le prive de sa pension, attache une bombe susceptible de faire exploser le véhicule s'il ralentit en-dessous de 80 km/h. Cet embrayage inéluctable contraint la conductrice, Annie (Sandra Bullock), à

aller toujours plus vite malgré le risque permanent de collision et de mort. Jack (Keanu Reeves), un policier qu'a rendu célèbre le sauvetage de civils pris en otage dans un ascenseur par le même psychopathe, se rend compte de la situation, se jette à bord du bus et essaie de contrôler son accélération forcée. L'ivresse de la vitesse indisciplinée et l'angoisse de la mort, toutes deux

tapies à l'intérieur du bus devenu un piège mortel, se mêlent encore davantage lorsque le héros pose un ultimatum à Annie aussi bien qu'aux spectateurs : « Il y a une brèche dans l'autoroute... accélère⁷ ! » Bien que l'autoroute s'arrête subitement, l'accélération du car doit continuer en dépit du danger pour propulser les occupants du bus paniqués au-dessus de l'abîme et atteindre l'autre côté de la route, toujours à une vitesse vertigineuse. Ni les passagers, ni la police, ni l'espace de la ville ne sont prêts à cette grande accélération, mais l'ultimatum persiste tout au long du film : ralentir et mourir, ou rouler plus vite et peut-être survivre. La vitesse, qui auparavant relevait d'un « contexte implicite pour l'intensité de la stimulation mentale impliquée dans le passage de l'existence rurale à l'existence urbaine⁸ », fait de cette existence urbaine un cauchemar. La seule façon de le contourner est de sortir : hors de l'ascenseur qui tombe en chute libre au début du film, hors du bus incontrôlable, hors de la route dangereuse avec ses nombreuses brèches, hors de l'aéroport immense, et pour finir hors du métro qui enferme le spectateur claustrophobe. Mais ces sorties du piège de la vitesse et de l'espace accélérationniste de la ville ne nous offrent aucune solution de rechange ni aucun autre endroit plus sûr. En effet, la dernière scène de *Speed* ne fait que réaffirmer la même réalité troublante : nous sommes de nouveau jetés dans la vie quotidienne ultramoderne de Los Angeles, qui donne naissance à l'accélération des machines et que cette accélération menace à son tour. L'accélération est donc du côté du criminel, et celui-ci est à la fois un génie technique, un planificateur malveillant et un marxiste raté qui, insatisfait du

système, décide de le ruiner en poussant la vitesse des locomotives, synonymes de son progrès, jusqu'à son paroxysme. Howard interpelle Jack : « Ta vie est vide parce que tu la dépenses en essayant d'arrêter la bombe du devenir. Et pour qui ? Pour quoi ? » – soulignant ainsi le caractère inévitable de la bombe accélérationniste qui nous rapproche de notre fin. Et, bien que Jack parvienne à arrêter à la fois la machine et la bombe, que ferons-nous des autres bombes devenues notre « devenir » ?

La réponse à l'ultimatum de *Speed* arrive en 2001 avec *The Fast and the Furious* : accélère et tu survivras, ou plutôt, accélère et tu accumuleras ! Pareil à *Speed*, *The Fast and the Furious* se situe dans l'espace de la ville, là où l'accélération se manifeste en premier lieu par la jouissance des conducteurs de voitures de course, qu'on voit manipuler leurs coûteuses machines, les présenter orgueilleusement lors de la première course, dans une ambiance festive et décontractée. Ces grosses bêtes sont capables d'aller bien au-delà de la limitation de vitesse grâce à l'injection illicite de protoxyde d'azote dans le moteur, injection qui rend la compétition illégale. Le protoxyde d'azote fonctionne également comme l'excès qui permet d'autres excès, et il est nécessaire pour gagner non seulement les dix mille dollars promis au vainqueur, les femmes qui offrent leur corps au gagnant, la voiture de l'adversaire, mais aussi « le respect de tout le monde ». Comme le souligne Franco « Bifo » Berardi :

Le mythe de la vitesse a soutenu tout l'édifice de l'imaginaire de la modernité, et la réalité de la vitesse a joué un rôle crucial dans l'histoire du capitalisme,

dont le développement repose sur l'accélération du temps de travail. La productivité est en effet le facteur de l'accroissement de la plus-value relative, déterminée par la vitesse du geste productif et par l'intensification de son rythme de croissance.¹⁰

Dans *The Fast and the Furious*, la vitesse illégale du monstre mécanique, remplaçant le rythme de production plus docile du travailleur, est mise en relief lors de moments intimes, à travers des images de l'intérieur du capot et de la mécanique des voitures en plein démarrage. Elle a également une double fonction. D'une part, elle annonce, sans que ce soit jamais dit, que seront sauvés ceux qui appartiennent à la classe sociale qui possède les voitures les plus précieuses, capables d'accélérer davantage. Le cercle vicieux « machine rapide, argent rapide » fait partie des conditions de l'accélération qui doivent nécessairement se reproduire pour garantir l'accès au surplus économique. D'autre part, l'accélération illégale est ramenée à des pulsions libidinales : celles qui se jouent dans les relations d'amour qui se développent en accéléré entre Dominic et Letty, Brian

et Mia, de même qu'entre Jack et Annie dans *Speed*. Tout comme le cerveau de l'opération dans *Speed*, les accélérateurs de *The Fast and the Furious* sont des criminels qui veulent pousser les véhicules à l'extrême de leurs possibilités, et cette vitesse débordante est donc hors la loi. Pour dompter cette démesure, la police enquête et espionne tous les conducteurs soupçonnés d'avoir commis de nombreux braquages, plus spécialement l'équipe de Dominic (Vin Diesel). Brian (Paul Walker), secrètement chargé de la collecte d'informations, infiltre le groupe et n'a pas besoin de plus de trente-six heures pour découvrir que le criminel est Dominic, qu'il apprécie pourtant. Tous deux se livrent à une course improvisée, mais à la fin Brian offre les clés de sa propre voiture à Dominic pour qu'il puisse échapper à la police. La dernière scène nous montre Dominic conduisant cette voiture de course tout au long du chemin vers le Mexique. Alors que, dans *Speed*, les victimes étaient des innocents qui se trouvaient par hasard dans le bus relié à la bombe, la victime dans *The Fast and the Furious* est l'ordre social lui-même, qui, menacé par son propre excès, essaie en vain de le limiter.

Arrête maintenant

« La question n'est pas quand il va arrêter, mais qui va l'arrêter¹¹ ! »

Écrites par l'auteur cubain Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) sous le pseudonyme de Guillermo Cain durant son exil à Londres, les dix premières minutes de *Vanishing Point* contiennent la totalité de l'œuvre en synthétisant les différentes stratégies employées par la police pour

freiner l'accélération d'un conducteur, le laconique protagoniste Kowalski (Barry Newman). Des images défilent de barages routiers, d'hélicoptères et d'agents de sécurité et de surveillance dans le désert, anticipant les barrières auxquelles le conducteur se heurtera tout au long

de l'histoire. On le voit, au volant d'une Dodge Challenger blanche, accélérer sur l'autoroute; tout d'un coup, un plan fixe cadre l'image floue de sa voiture, de loin, allant dans le sens inverse d'une autre voiture, bleue; puis la voiture est cadrée de plus près. Une indication spatio-temporelle apparaît sur l'image,



Ill. 1: *Vanishing Point* (1971, Richard C. Sarafian)
00:09:21

Vanishing Point ne s'appuie pas sur des interprétations psychologiques pour justifier le choix de Kowalski. Celui-ci doit effectuer le trajet du Colorado à San Francisco pour rendre la Dodge à un client le lendemain, mais il n'est pas dans l'urgence. Rien ne semble motiver le pari qu'il fait avec son ami d'arriver à San Francisco le lendemain à 15 heures, en dehors de flash-backs d'un accident de voiture, qui restent toujours ambigus. S'il accélère pour gagner son pari et livrer la marchandise avant l'heure prévue, Kowalski fait surtout la pleine expérience du potentiel de vitesse frénétique et surhumaine qu'offre la machine, comblant son besoin de «speed», qui se traduit aussi par la drogue qu'il achète. Dans le Colorado, il est poursuivi par deux policiers à moto qui tentent de l'arrêter pour excès de vitesse, mais il s'échappe et continue sa progression. Cependant, plus il conquiert l'espace rapidement, plus l'ordre social resserre son étreinte autour de lui et tente

nous communiquant les coordonnées de l'action, comme une légende: «Californie, dimanche, 10 h 02» (ill. 1). Toujours dans le même plan fixe, la Dodge se dissout lentement dans le cadre, comme son chauffeur qui, en accélérant dans une direction contraire à celle des autres, sera bientôt effacé (ill. 2).



Ill. 2: *Vanishing Point* (1971, Richard C. Sarafian)
00:09:26

d'interrompre son expérience. Sur le chemin, il est aidé par un homme excentrique qui chasse et vend des serpents dans le désert, par des hippies, et par un animateur de radio, noir et aveugle, nommé Super Soul (Cleavon Little). Bien que ces symboles de la contre-culture le protègent, la police ne laisse pas partir le conducteur. Sa voiture forcenée rappelle cette «automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, [et qui] est plus belle que la *Victoire de Samothrace*¹²»: celle que décrivait Filippo Marinetti en 1909 dans le *Manifeste du futurisme*, texte canonique qui ouvrait le xx^e siècle. Super Soul, nostalgique, reprend la promesse de liberté contenue dans la machine originelle, que semble rechercher Kowalski lui-même, et déplore la fin de cet idéal:

Les voitures de patrouille malveillantes poursuivent notre chauffeur solitaire, le dernier héros américain, le centaure électrique, le... le demi-dieu, le super-pilote de l'Ouest d'or!

Ce qui est punissable dans l'acte de Kowalski n'est pas seulement sa vitesse excessive, mais l'hédonisme subversif de l'accélération aussi bien que la défaite des policiers qui veulent le freiner. L'accélération confine à la violence contre l'ordre social.

L'accélération du corps et des choses menace directement leur sécurité : aller vite, trop vite, signifie se mettre en danger. [...] La vitesse obscurcit la perception exacte des choses : elle empêche le calcul précis des distances et du temps, et tend à faire perdre son chemin. Elle risque de nous transporter hors du monde. L'excitation modifie les sens, et avec des sens altérés, nous pouvons finir par nous perdre.¹³

Ce transport hors du monde vers une liberté absolue, tout comme la volonté égotiste de Kowalski de se séparer de la structure sociale, se confronte à un monde devenu trop étroit.

Quarante ans plus tard, une voix off sentimentale à la radio nous rappelle *Vanishing Point* dans *Need for Speed*, qui remanie cette nostalgie et l'intègre dans une logique consumériste. Le film établit dès ses premières scènes un lien étroit entre l'accélération et le marché lorsque Dino (Dominic Cooper) demande à Tobey (Aaron Paul) et à son équipe de mécaniciens d'achever la construction d'une Ford Shelby, voiture de course légendaire que Dino veut vendre pour deux millions de dollars. Une fois qu'elle est terminée, un client manifeste sa volonté de l'acheter pour trois millions de dollars à condition qu'elle dépasse 370 km/h. Ainsi, le potentiel accélérationniste passe de l'expérience interne, mystérieuse et difficilement exprimable

de Kowalski à une vérification calculable et externe d'une machine intégrée dans une économie de luxe et une logique de consommation. Plus tard, après une discussion pour savoir qui est le meilleur conducteur de voitures de course, une compétition a lieu entre Dino, Tobey et son ami Pete (Harrison Gilbertson), tous trois au volant de Koenigsegg similaires, voitures illégales aux États-Unis en raison de leur vitesse excessive. Lors d'une course impétueuse, Dino pousse Pete hors du pont et le tue, mais c'est Tobey qui est condamné et emprisonné, car il n'y a personne pour témoigner de la présence de Dino sur la scène du meurtre. À sa sortie de prison, Tobey, qui se sent toujours coupable, décide de se venger de Dino lors d'une course qui commence deux jours plus tard à San Francisco. Pour pouvoir s'y inscrire à temps, il emprunte la fameuse Shelby et traverse en accéléré les États-Unis, faisant un trajet similaire à celui de Kowalski dans *Vanishing Point*. Ici, la route ne mène pas le héros, magnétiquement, à sa propre mort, mais vers une autre course qu'il faudra gagner, et à laquelle il faudra survivre. La vitesse appelle la vitesse. Tobey n'est pas, comme Kowalski, un héros solitaire livré à ses pensées : tout au long de son trajet, il est accompagnée par Julie, jeune et blonde représentante de la compagnie assurant la voiture, et tous deux suscitent l'intérêt des chaînes télévisées, qui les filment à tout instant, et de l'animateur radio du début du film. Ce dernier ne fait que commenter l'histoire personnelle de Tobey, ses qualités humaines et son courage, sans aucune référence à la fin d'une époque de liberté ou à la volonté de traverser toutes les frontières possibles, comme le faisait poétiquement Super Soul. Le désir de

s'échapper de la société qui caractérisait Kowalski cède la place au culte de la personnalité du nouveau héros américain, qui renforce les valeurs de cette société. Lors de la dernière course, Dino tente de pousser Tobey hors de la route, mais le héros freine, la machine de son adversaire prend feu et, bien que la ligne d'arrivée soit en vue, Tobey fait demi-tour pour sauver Dino des flammes. Tobey est arrêté pour course illégale, Dino pour le

meurtre de Pete. L'accélération n'est plus un acte d'émancipation qui déstabilise l'ordre, mais un agent qui la renforce à travers l'expiation d'un héros coupable et l'emprisonnement du vilain : on va vite se racheter et remédier au désordre moral. Contrairement à Kowalski, qui se battait gratuitement contre le temps, Tobey fait partie d'une confrontation classique entre le bien et le mal, là où l'accélération joue le rôle de la police des mœurs.

*
* *

S'enfuir, accumuler, mettre de l'ordre ou punir, l'accélération joue divers rôles, sorte d'intermédiaire tiraillé entre l'individu et l'ordre social. Elle souligne aussi les sphères d'influence de la liberté individuelle qui se heurte au pouvoir de police constitutif de l'existence urbaine, et exprime une relation anxieuse avec l'espace de la ville, laquelle, débordée de locomotives, peut à tout moment échapper à tout contrôle, et nous menacer tous. Alors que *Speed* dit l'impossibilité de retourner à un monde décéléré dès lors que nous faisons tous partie de l'espace urbain, *The Fast and the Furious*, reconnaissant l'inéluctabilité de l'accélération, crée un monde alternatif, souterrain et illicite pour se mettre au niveau de la croissance économique à travers la jouissance sexuelle. De même, les «accélérateurs», qui s'organisent, qui connaissent bien leurs machines, qui maîtrisent la ville et savent comment s'enfuir, rendent nécessaires un pouvoir limitatif et une censure de ces activités illégales, qui auraient sinon persisté en déstabilisant la société entière. Dans

cette ambiance de tension et de crime, le rêve de liberté sans entrave de *Vanishing Point* semble s'éloigner de plus en plus : les policiers arrivent et empêchent toute libération du personnage, pris dans la toile. La machine est donc à la fois une merveille mécanique par sa capacité à devancer les obstacles, et un cimetière sur roues qui mène à la mort sans salut. La succession de ces films est celle de nostalgies en chaîne : *Need for Speed* se noie dans des rendus de course qui multiplient les références à *Vanishing Point*, film lui-même nostalgique du temps de Marinetti et de la splendeur des voitures. Le culte de la personnalité héroïque, la confrontation du bien et du mal et la disparition de la culpabilité font de l'accélération un agent aligné sur le consensus moral. Peut-être le désir d'accumulation économique est-il plus pardonnable que le désir de liberté de Kowalski, mais *The Fast and the Furious* nous offre néanmoins une fin optimiste : et si la possibilité existait d'échapper à l'ordre social tout entier, le prix à payer pour réussir étant l'excommunication ?

Notes

- 1 Mary Ann DOANE, *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002, p. 4. (Toutes les traductions de l'anglais sont les nôtres.)
- 2 Ray BRASSIER, «Wandering Abstraction», *Mute*, 13 févr. 2014, <www.metamute.org/editorial/articles/wandering-abstraction>, cons. 13 janv. 2015.
- 3 Benjamin NOYS, *Malign Velocities. Accelerationism and Capitalism*, Winchester (R.-U.), Zero Books, 2014, p. 7.
- 4 Marco CALAVITA, «“MTV Aesthetics” at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy», *Journal of Film and Video*, vol. 59, n° 3, 2007, p. 15-31.
- 5 Lara THOMPSON, «In Praise of Speed: The Value of Velocity in Contemporary Cinema», *Dandelion*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 3.
- 6 «There's a curb ahead, I'm gonna speed it up!»
- 7 «There's a gap in the freeway... floor it!»
- 8 John TOMLINSON, *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, Los Angeles / Londres, Sage, 2007, p. 7.
- 9 «Your life is empty because you spend it trying to stop the bomb from becoming. And for who? For what?»
- 10 Franco «Bifo» BERARDI, *After the Future*, édit. par Gary Genosko et Nicholas Thoburn, trad. anglaise par Arianna Bove, Melinda Cooper, Erik Empson et al., Oakland (Calif.), AK Press, 2011, p. 15.
- 11 «The question is not when he's gonna stop, but who is gonna stop him», réplique de Super Soul dans *Vanishing Point*.
- 12 Filippo MARINETTI, «Manifeste du Futurisme», *Le Figaro*, 20 févr. 1909, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>>, cons. 13 janv. 2016.
- 13 Francesco CASSETTI, *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 118.